

[ENSAYO]

# La pasión líquida de *La Voz Humana*

**Nicole Villagra Soto**

Universidad Católica de la Santísima Concepción

Email de contacto: nvillagra@magister.ucsc.cl

**Recibido:** 8 de octubre, 2021**Aceptado:** 10 de diciembre, 2021**Publicado:** 20 de diciembre, 2021

## The liquid passion of *La Voz Humana*

**Cómo citar este artículo:**

Villagra, N. (2021). La pasión líquida de *La Voz Humana*. *Revista Chilena de Semiótica*, 16 (97-103).

### Resumen

El ensayo presenta un análisis al cortometraje *La Voz Humana* de Pedro Almodóvar, protagonizado por Tilda Swinton. Autores como Zygmunt Bauman y Christopher Vogler se toman como base para descifrar la simbología y la narrativa presentada por el director español, que rodó el filme en medio de la pandemia de Covid-19. En palabras de la autora, se trata de una película cuya textualidad es clara, el sufrimiento de una mujer que ha perdido a su amado, pero sus metáforas dejan espacio a múltiples interpretaciones, tales como la espera, la depresión, la negación, la angustia, la rabia o la aceptación; muy en línea con las etapas de un duelo.

### Palabras clave

Cine; Modernidad Líquida; Desamor; Almodóvar; *La Voz Humana*.

### Abstract

*The essay presents an analysis of the short film "La Voz Humana" by Pedro Almodóvar, starring Tilda Swinton. Authors such as Zygmunt Bauman and Christopher Vogler are taken as the basis for deciphering the symbology and narrative presented by the Spanish director, who shot the film during the Covid-19 pandemic. In the words of the author, it is a film whose textuality is clear, the suffering of a woman who has lost her loved one, but its metaphors leave room for multiple interpretations, such as waiting, depression, denial, anguish, anger or acceptance, very in line with the stages of a duel.*

### Keywords

*Cinema; Liquid Modernity; Heartbreak; Almodóvar; The Human Voice.*

Un espiral de caos, desesperanza y narcisismo, pero siempre marcado por la transición, el cambio y la reinención. Así es el universo posmoderno representado en *La Voz Humana* de Pedro Almodóvar.

Gilles Lipovetsky (1994) plantea que lo que él denomina “la era del vacío” está caracterizada por la entropía, la predominancia del individuo, el ego, la inmediatez, el hedonismo; la pérdida de un centro de gravedad (1994: 56). Pedro Almodóvar y Tilda Swinton dan un vuelco a la obra homónima original, escrita por Jean Cocteau, intencionando estructuras y representaciones del posmodernismo.

*La Voz Humana* es una película cuya textualidad es clara, el sufrimiento de una mujer que ha perdido a su amado, pero sus metáforas -expresadas a través de la composición visual del filme- dejan espacio a múltiples interpretaciones que permiten a la audiencia identificarse con la situación retratada. Desde los primeros fotogramas se puede apreciar no sólo la temática “líquida” del filme, entendiendo la liquidez como lo planteara Zygmunt Bauman (2000 y 2003), donde cobran protagonismo los espacios de tránsito tanto a nivel físico como emocional, sino también la construcción de éste como una pieza cinematográfica posmoderna.

En los primeros minutos de película, el personaje de Tilda Swinton aparece con un dramático vestido rojo tras una pantalla que difumina su figura; es en esta instancia en que ya se puede apreciar el set, literalmente, en que se desarrolla la historia. Un set dentro de un set, la posmodernidad mostrando la vida y la realidad a través del cine casi como una parodia (Gutiérrez, 2014). Así, la estructura narrativa considera también una metanarrativa, de modo que el corto tiene un sentido literal, pero también puede interpretarse como reflexión acerca de la película misma (Zavala, 2005), evidenciando de entrada una de las principales características del mundo posmoderno: la vida como un escenario. Y no sólo la vida pública, también la vida privada, que es lo que se muestra en los múltiples planos en que la cámara se aleja y muestra el espacio desde arriba, casi como una casa de muñeca. En esta misma línea, también es parte del metarrelato el hecho de que la protagonista de la historia sea una actriz, o una modelo, una figura pública marcada por la inseguridad, la búsqueda del afecto ajeno y la validación externa, tanto a nivel profesional como personal.

Pero de este inicio no sólo destaca el sentido metafórico de la escena, sino también la construcción de esta: desde un plano general de la mujer y su vestido rojo, se da paso a un plano detalle de su vestido negro, para nuevamente retornar a un plano general. Esta transición visual de plano general a primer plano y viceversa, que se repite constantemente a lo largo de los treinta minutos del cortometraje, es propia de la cinematografía posmoderna (Zavala, 2005). Se trata de un inicio que permite que cada lector construya el sentido último de una trama que es sólo un simulacro narrativo (Zavala, 2013) y que carece de la estructura de cine moderna, marcada ya sea desde lo general hacia el detalle o al revés, careciendo de la mezcla ecléctica que marcan las tomas de *La Voz Humana*.

En esa misma línea de análisis, destacan otros factores como la

representación de mundo, donde la realidad construida sólo existe en el contexto de la película misma; la puesta en escena es autónoma frente al personaje, adquiriendo una importancia similar a la del personaje principal (Zavala, 2005). Lo particular del mundo se aprecia desde la escena en la tienda, donde ella es la única que habla inglés en una tienda claramente hispanohablante, hasta los objetos con que se ha decorado el ático, que en realidad no es un ático, porque está en una planta baja; que es un set, pero que tiene un balcón con plantas fuera de éste, pero dentro de la misma bodega donde está inserto. No pretende ser real, pero tampoco es evidentemente fantasía.

La decoración del “ático” es todo un objeto en sí mismo, dada la relevancia que tiene para Almodóvar, pero también para este tipo de cine, que es esteticista (Gutiérrez, 2014). Desde los colores empleados, las pinturas, las películas y los libros, hasta las cajoneras que son meros accesorios sin funcionalidad en la cocina, haciendo a su vez crítica y sátira de la sociedad del consumo, cúspide del capitalismo postkeynesiano (Callinicos, 2010). En este tipo de filme, la ruptura lineal del tiempo, así como la imagen le entregan una apariencia lúdica y esquizofrénica (García, 2016), la que se alinea muy bien con el avance del estado y el espacio mental de la protagonista.

Los relatos posmodernos son siempre pesimistas y muestran un desencanto por los resultados adversos de la modernidad (Gutiérrez, 2014), lo que también puede asociarse a los resultados entrópicos y, muchas veces, desconocidos de la tecnología (Alonso y Fernández, 2013). Como es el caso del teléfono que se corta producto de un toque equivocado en los *air pods* o, como en las escenas finales, donde no queda claro si se cortó producto de la saturación de la línea o si fue la otra persona, aprovechándose de las excusas provistas por las mismas interferencias anteriores, quien decidió finalizar la llamada a propósito.

También es posible mencionar la naturaleza intertextual tan propia de las películas de Almodóvar, que parecen estar conectadas de alguna u otra forma, ya sea por los espacios, los personajes o los actores. Pero no sólo con su propio universo cinematográfico, sino también haciendo referencia a otras obras famosas como *Kill Bill* o *Truman Capote*.

Otra característica del posmodernismo, tanto desde la perspectiva cinematográfica como filosófica, es que se apoya en paradojas (Lyotard, 1987). Los créditos iniciales, presentados con herramientas de diseño y construcción, asociadas comúnmente a la razón, marcan un claro contraste con la emocionalidad y la pasión que retrata el cortometraje. Esto se alinea también con una contraposición básica entre modernismo y posmodernismo. El abandono de la razón (Woller, 1997), que es una de las principales líneas argumentales de este filme, escogiendo en cada instancia la forma menos racional o tradicional de actuar: mentir en lugar de reconocer que no ha dejado el hogar en días, buscar escapar a través del consumo excesivo de sedantes en lugar de enfrentar la realidad, quemar la casa en lugar de simplemente abandonarla.

Desde este último punto, el quemar la casa, es posible también adentrarse en otro aspecto protagónico del cine posmoderno: todo puede ser

bueno o malo según las circunstancias. En general, los personajes son amorales frente a las vicisitudes de la vida y el director no los juzga por sus actuaciones ni los premia o castiga al final del filme (Gutiérrez, 2014). Los héroes posmodernos se enmarcan en una variante más bien maquiavélica, según la cual el bien y el mal son relativos (García, 2016). Esto se puede ver reflejado en uno de los principales cambios de esta obra respecto a la original, su final. En la obra original de Cocteau, el personaje principal se suicida, mientras que, en la pieza de Almodóvar, esta acepta su nueva realidad y emerge victoriosa y renovada, luego de haber abordado el problema desde una óptica cuestionable desde la perspectiva moderna. Para García (2016), los héroes posmodernos son lo que en otros tiempos se pudo haber considerado el antihéroe, personajes moralmente grises que deben hacer lo que sea necesario para superar ciertas pruebas. En este sentido, un héroe tradicional no hubiese considerado las soluciones que el personaje de Swinton decide tomar, ya que son en torno al beneficio propio y no al sacrificio que caracterizó al héroe de los relatos modernos.

La sensibilidad con la figura de la mujer, sus luchas y fortalezas, es un rasgo propio del cine de Almodóvar que genera un quiebre con el orden patriarcal de las narrativas tradicionales y modernas, donde la mujer adquiriría siempre el arquetipo del amante, caracterizado por su miedo al abandono y al desamor, la pasión, el compromiso y la gratitud (Seguel, 2016). Este arquetipo, también asociado en algunas ocasiones a Penelopé como la mujer que espera, es el punto de partida de este filme. Ella, esperando, un día, dos días, tres días, antes de entender la situación a la que se enfrenta. En este sentido, es interesante el progreso del personaje principal, que al finalizar podría pensarse más cercano al arquetipo del héroe que al del amante. O, para algunos autores, al héroe posmoderno. Especialmente, considerando que para el cine posmoderno desde el momento en que el conflicto central de la trama recae en el personaje, esto lo convierte en el protagonista, por lo tanto, su heroísmo se verá justificado en la medida que, como protagonista, conquiste las aventuras a las que será sometido (García, 2016).

En este sentido, el personaje de Swinton representa una versión bastante libre del mito del héroe presentado por Joseph Campbell y modificado por Vogler (1998) en su libro *El viaje del escritor*. En un primer acto, la mujer enfrenta el mundo ordinario, donde espera como ha hecho cada vez según ella misma relata, porque su pareja siempre llegaba. Ese es, de alguna forma, su llamado a la acción. En un viaje interior, que va más sobre la superación del propio miedo y el dolor que sobre una aventura física. En este marco, el rechazo se manifiesta tanto en la ira con que busca proveer una salida a sus sentimientos a través del hacha con que destruye el terno sobre la cama, así como en el pasivo intento suicida, empujado más por el deseo de evadir que de dejar de vivir.

Si en la Modernidad, el individuo se volvía más egocéntrico, posteriormente, en la posmodernidad el personaje es nihilista y sus dragones se encuentran en su mente (García, 2016). El segundo acto comienza cuando recibe la primera llamada. El acto de las pruebas y las dificultades. Donde se ve enfrentada no sólo a sus propios demonios, confrontada a sus mentiras y sentimientos, sino también a las dificultades que plantea la tecnología. La

llamada de un número privado, la dificultad para encontrar cosas en el hogar y, luego, la llamada final del amado.

A nivel interior, debe enfrentar todos sus sentimientos. La ansiedad que le provoca el llamado, el miedo al abandono, el miedo a estar sola nuevamente, a enfrentar su edad, a ser reemplazada, a ser olvidada, a enfrentar el mundo nuevamente.

El último acto inicia con una nueva interrupción de la llamada, que la hace creer que más que una casualidad, fue intencional. Esto es el punto de quiebre final, que conduce a la superación y a la resolución. Las llamadas representan el paso de un estado al siguiente, de la dependencia a la independencia, el paso al nuevo presente, donde la mujer es la protagonista de su propia vida, dueña de su destino. El retorno a casa, entendiendo el hogar como un espacio mental de tranquilidad y aceptación.

El filme es interesante, en el sentido que -como todo filme posmoderno- presenta una mezcla ecléctica de estilos, tomas y narraciones superpuestas que no permiten a la audiencia estar nunca seguros de qué elementos son reales y cuáles no (Gutiérrez, 2014).

¿Era la pareja hombre o mujer? ¿Falleció o abandonó? ¿Había realmente alguien al otro lado de la línea telefónica o era solo un mecanismo de supervivencia? ¿Era algo de todo lo presentado en escena real o era parte de un relato dentro del relato? Son preguntas que no tienen respuesta en la película, pero que permiten expandir el mundo del análisis. Las características posmodernas dejan una película abierta a un espectador que colabora más con la obra para reflexionar y hacer su propia interpretación (García, 2016).

En este sentido, es útil conocer un poco más sobre Almodóvar y su trayectoria cinematográfica, que históricamente ha simpatizado no sólo con las mujeres, sino también con las minorías sexuales (Poyato, 2015), por lo que no sería sorprendente si la pareja se hubiese tratado de una mujer en lugar de un hombre. El terno en la cama no es signo de nada en particular, especialmente considerando la consistencia con que el cine posmoderno busca quebrar patrones como la heteronorma y los roles de género tradicionales (Gutiérrez, 2014).

La interpretación del estado mental de la protagonista queda a interpretación de cada miembro de la audiencia, así como los motivos detrás de éste. Como todo buen relato, la historia permite que distintas verdades personales puedan identificarse con los sentimientos retratados en el film (Matus, 2019). Para el *storytelling*, la herramienta más potente es la lengua, entendida como conjunto de signos, símbolos y reglas (Saussure, 2005). En este sentido, todos los diálogos de la película son lo suficientemente claros para transmitir el mensaje textual, pero lo suficientemente ambiguos para que el observador pueda interpretar de la forma en que le sea más cercana a su propia vivencia y, de tal forma, le genere más impacto.

Matus (2019), explica la diferencia entre la historia, la trama y el relato. En esta diferencia es donde es posible apreciar en este cortometraje más de una interpretación del relato para una misma historia contada de forma relativamente lineal. Para un filme creado en medio de la pandemia de Covid-

19 que azota al mundo desde fines de 2019, es una elección interesante, ya que tanto la teatralidad de la escenografía, así como las emociones de la protagonista permiten, incluso al observador casual, establecer la relación de las vivencias personales durante las cuarentenas del último año con las del personaje retratado por Tilda Swinton.

La espera, la depresión, la negación, la angustia, la rabia y la aceptación, muy en línea con las etapas del duelo, son también emociones con que más de cuatro billones de personas en el mundo pueden relacionarse tras haber estado -en muchos casos- por meses encerrados; y, sin embargo, utilizando finalmente el espacio para reencontrarse consigo mismo, para reinventarse y resurgir, una vez finalizadas los confinamientos, renovados.

Pese a lo breve del cortometraje y a lo atemporal de su temática, Almodóvar logra otorgarle un ángulo novedoso y atractivo, adaptándolo a los nuevos tiempos, marcados por la rapidez, la tecnología y la forma en que la humanidad transita sus propias contradicciones; si el fotograma de Tilda mirando lo que fue su vida arder fuese un cuadro, probablemente llevaría el título “La pasión líquida”.

### Referencias

- ALONSO, L., & Fernández, C. (2013). *Los discursos del presente*. Madrid: Siglo XXI.
- BAUMAN, Z. (2003). *Amor Líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CALLINICOS, A. (2010). *Against Postmodernism*. Cambridge: Polity Press.
- GARCÍA, A. (2016). “El héroe trágico en la cinematografía moderna”. *Imaginario visual*, 6-17.
- GUTIÉRREZ, M. (2014). “El cine de autor: del cine moderno al cine posmoderno”. *Razón y Palabra*.
- IPSOS. (2020). *Ipsos Global Health Service Monitor 2020*. Ipsos.
- LIPOVETSKY, G. (1994). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- LYOTARD, J. (1987). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- MATUS, P. (2019). *Storytelling: cómo crear y contar buenas historias*. Santiago de Chile: Maletín Editores.
- POYATO, P. (2015). *El cine de Almodóvar. Una poética de lo «trans»*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- SEGUEL, C. (2016). *La observación como método de obtención de historias para las marcas*. Santiago de Chile: Maval SPA.
- VOGLER, C. (1998). *The Writer's Journey*. California: Michael Wiese Productions.
- WOLLER, G. (1997). “Administration and postmodernism”. *American Behavioral Scientist*, 47.

- Zavala, L. (2005). "Cine Clásico, Moderno y Posmoderno". *Razón y Palabra*, 46.
- \_\_\_ (2013). "Los componentes formales, estructurales e ideológicos de la narrativa gráfica". *DeSignis*, 21.

#### **Datos de la autora**

**Nicole Villagra Soto** es Periodista y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad del Desarrollo (Chile). Estudiante del Programa de Magíster en Comunicación y Cambio Social de la Universidad Católica de la Santísima Concepción.